THE ART EXHIBITION CATALOGUES OF THE MUSEE DES ARTS DECORATIFS

Published on microfiche by:

Chadwyck-Healey Ltd
20 Newmarket Road
Cambridge CB5 8DT
England

Somerset House
417 Maitland Avenue
Teaneck, NJ 07666
USA

Date of production of masters: 1978

Series: The purpose of this series is to make available those catalogues that have lasting interest through their text or their illustrations. Catalogues and cumulations of titles in the series are available from the publishers.

Serial numbers: Each title is identified by a three-part serial number. The first part of the serial number designates the sales list in which the title was first announced. The second part indicates the agent of publication i.e. the museum, gallery or organisation that was responsible for the publication of the catalogue. The third part of the serial number is the number allotted to that title.

Copyright, microfiche edition: Musée des Arts Decoratifs, Paris and Chadwyck-Healey Ltd.

Technical data

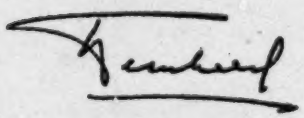
Producing laboratory: Chadwyck-Healey Ltd.

le musée dans l'usine

collection peter stuyvesant

Centre Art et Recherches
Pavillon de Marsan
Palais du Louvre
28 septembre - 14 novembre 1966

En 1960, la Fondation Européenne de la Culture a eu la satisfaction d'oeuvrer de concert avec une branche de l'industrie qui avait pris une initiative intéressante. Cette initiative avait pour but d'une part d'ouvrir des voies nouvelles aux jeunes peintres de plusieurs pays d'Europe et d'autre part de créer un intérêt pour les beaux-arts dans des milieux qui jusqu'alors y étaient fermés.
En collaboration avec de Nederlandse Kunststichting (la Fondation Néerlandaise des Arts Plastiques), une collection de toiles fut formée. Ces oeuvres d'art étaient destinées à orner la salle de fabrication de l'usine Peter Stuyvesant à Zevenaar (Pays-Bas). Nous avons conçu l'espoir - et nous espérons encore - que cet exemple serait suivi par d'autres industries. La participation massive aux causeries sur les arts plastiques organisées pour le personnel de l'usine de Zevenaar a démontré que la présence d'oeuvres d'art dans les locaux industriels pouvait stimuler un désir latent de mieux connaître les beaux-arts.
Voici l'un des aspects intéressants de cette tentative: les ouvriers prirent goût à ces tableaux qui rendaient l'ambiance de l'usine plus sympathique. Lorsque de nouvelles collections artistiques existeront dans d'autres usines, des possibilités d'échange seront créées, stimulant un intérêt esthétique dans des groupes de la population où celui-ci était pratiquement nul jusqu'à présent. Nous souhaitons que l'exposition actuelle attire une fois de plus l'attention de tous sur les possibilités intéressantes qui se font jour dans ce domaine.



Prince des Pays-Bas,
Président de la Fondation Européenne de la Culture

Le Musée dans l'Usine

Il y a un siècle l'art vivant rompait avec les conventions usées de l'académisme et retournait aux sources vives de l'inspiration. Paradoxalement l'artiste moderne s'ouvrait une carrière d'implacable solitude. Cependant, par le biais inattendu de l'affiche, l'art quelquefois descendait dans la rue. Le voici qui, sous sa forme la plus spontanée et la plus pure, pousse les portes de l'usine et s'installe dans l'univers quotidien du travail. Le directeur d'une grande firme, amateur de peinture moderne, décide de ne plus réserver les toiles de sa collection à sa seule délectation. Il en suspend un certain nombre dans les ateliers de son entreprise, au-dessus des postes de travail. L'initiative, qui a eu quelques modestes précédents, aux Usines Renault par exemple où l'on présenta un temps des toiles de maîtres dans le réfectoire de l'usine, est d'importance et remet à sa façon bien des choses en question.

L'usine est, par la force des choses, un lieu de rencontre, de concentration humaine. Mais cette vocation est encore ressentie comme une fatalité et l'ancestrale malédiction 'tu gagneras ton pain à la sueur de ton front' pèse toujours sur l'usine moderne. Cependant, à la faveur des progrès techniques et sous la poussée des revendications sociales une remise en ordre s'opère peu à peu. Si les exigences de l'hygiène du travail, les préoccupations de rendement ont imposé une architecture plus fonctionnelle, ce n'est qu'assez récemment que le décor en soi a été l'objet d'une attention particulière, toujours liée à un souci d'efficacité et de rentabilité. Recherche d'un mieux-être en vue d'un rendement optimum. Vouée à la poussière, au cambouis, l'usine fait peau neuve, se donne des machines habillées jusqu'à l'élégance. Elle renonce, lorsqu'on consent à la repeindre, aux teintes prétendues peu salissantes parce que déjà sales. Elle connaît à son tour le vert-bureau tranquillisant, le bleu-clinique équilibrant. L'intrusion de coloristes-conseils pousse quelquefois l'aventure jusqu'à une dynamisation de l'espace par le jeu des plans colorés et la prolonge même à l'extérieur par l'espace-vert.

Avec l'expérience tentée par M. Orlow il ne s'agit plus d'un simple souci de décoration ou d'une recherche d'amélioration de la productivité. Si celle-ci devait se vérifier, ce ne pourrait être qu'à longue échéance, en contribuant à créer un climat social meilleur. En fait, c'est la sensibilité même du travailleur qui est en cause. Cette tentative originale et audacieuse prend la responsabilité d'aider à éveiller et éduquer cette sensibilité. Elle donne au milieu ingrat du travail une part plus grande d'humanité.

On évoque souvent avec nostalgie nos cathédrales du Moyen-Age, les temples, les acropoles, les hauts-lieux de l'histoire des peuples où l'artiste exaltait la foi, les croyances, les mythes, l'esprit même d'une nation, si substantiellement que, de ces civilisations, il ne reste plus que cela, et que cela seul peut-être méritait de durer. On déplore le matérialisme d'un 20ème siècle industrialisé à l'excès et qui confond volontiers utilitarisme et connaissance. Les grandes réalisations collectives deviennent de plus en plus l'oeuvre d'ingénieurs - tout au moins la part du calcul et de la virtuosité technique y est capitale. Si notre esprit, et aussi notre orgueil, y trouvent leur compte, notre sensibilité reste frustrée. Certes, la courbe d'un mur de barrage ou d'une voûte mince de béton, le tracé d'une autoroute, l'enjambement d'un pont peuvent contenir leur charge de beauté mais il n'est pas certain d'y retrouver cet 'espace indicible' dont parle Le Corbusier et qui est émotion, effusion. La masse du peuple, elle, en tout cas, a perdu toute occasion de rencontrer l'artiste. Et si notre époque cherche encore son visage, c'est dans une large mesure parce qu'elle n'a pas su associer l'artiste à sa démarche. Et l'artiste, lui, a pris l'habitude de vivre en marge. Son langage n'est plus celui de tout un peuple. L'art moderne, tout particulièrement l'art abstrait, surprend et déconcerte. Il heurte les habitudes du goût, les notions acquises, notre connaissance conventionnelle du monde. Il n'échappe au privilège de la fortune et d'une certaine élite intellectuelle que pour se réfugier dans les musées, ces forteresses de l'art, où tout contribua longtemps à rebuter le commun des mortels: une architecture austère ou pompeuse, marquée de tous les stigmates du faux-luxe bourgeois, des présentations sévères sinon ennuyeuses ou étouffantes. Comment se seraient-ils sentis concernés, ces gens modestes, par un art si jalousement gardé, dont, de plus, on les jugeait à peine dignes. Pour eux l'art reste une affaire de classe sociale, comme le smoking, le golf ou les palaces de Mégève. Peu à peu les musées - certains - se font plus accessibles, plus accueillants et conçoivent mieux leurs responsabilités d'éducateurs, de promoteurs et non pas seulement de garde-meubles à chefs-d'oeuvre. Il n'y a pas qu'indifférence ou ignorance dans cette désaffection des musées par le peuple. Il y a aussi beaucoup de timidité et de pudeur. Longtemps encore il restera psychologiquement aussi difficile à nombre d'ouvriers d'entrer dans un musée que dans un Hilton international ou d'assister à une première de gala. Ce n'est pas là 'leur' affaire.

Dans nos riches pays, où les plus défavorisés accèdent peu à peu à la sécurité, au confort, à la dignité, l'essentiel de la population, héritière pourtant, mais héritière spoliée, d'un inestimable patrimoine artistique, demeure constitué de sous-alimentés de la culture. L'initiative de M. Orlow a l'incontestable mérite, entre autres, de l'optimisme. Elle fait confiance au départ, elle accorde de prime abord un préjugé favorable. Elle veut croire que l'art est accessible à tous et faire en sorte, à sa manière, qu'il le soit. Et cependant les railleurs n'ont pas dû manquer et

F 30
F 31
F 56

non plus les reproches de paternalisme, quand ce n'était pas d'arbitraire ou d'atteinte à la liberté de l'individu.
Cela d'autant plus que les oeuvres en question sont toutes d'inspiration abstraite. Faut-il s'en étonner? Le cadre ordonné, rigoureux de l'usine ne supporte pas l'anecdote, le pittoresque, la diversion. Il refuse l'effet décoratif. Il appelle un art en prise directe sur la vie, un art qui aille droit à l'essentiel et dise en substance les drames ou les beautés du monde actuel, les affrontements dramatiques ou le plain-chant des forces vives un instant conjuguées. Dans l'usine des mutations prodigieuses se produisent au sein de la matière. Des opérations d'une précision inouïe s'y opèrent en des temps records. Des machines y reconstituent les processus de la mémoire et de la pensée humaines. Longtemps esclave de sa création, l'homme est en voie d'en devenir le maître réel et libre. S'il le veut. Ainsi s'ébauche un nouvel humanisme. Et l'usine de demain pourrait bien être un de ces carrefours privilégiés. L'artiste n'en sera plus absent. En retour il donnera à l'usine, au bureau, au magasin, à la banque même, ce 'supplément d'âme', cette dimension humaine qui leur font tant défaut.

Associé ou exclu, a-t-il d'ailleurs jamais fait autre chose que de capter et rendre significatives les pulsations de son temps? Même dans les accès les plus farouches de son individualisme, même dans les délires les plus surprenants de son imagination, il ne fait que traduire les rythmes profonds, les tensions, les contradictions de son époque. A travers ses propres drames il crie ceux de la condition humaine; à travers sa solitude il peint celle de l'homme moderne. Ses provocations ne sont que les sursauts d'une collectivité aveugle. Il transcrit jusqu'à l'abstrait, il transpose jusqu'au symbole l'obscure prescience des peuples. Son témoignage est, en fin de compte, transcendé, celui de toute une époque. Dans une entreprise comme celle de M. Orlow l'artiste retrouve sa fonction sociale.

Cette collection, comme toute collection, a évolué depuis ses débuts. Elle cherche sa meilleure forme d'expression, s'élargit, s'enrichit. Elle groupe déjà les artistes les plus marquants. Les travailleurs de l'usine participent à cette lente maturation. Pour éviter toute lassitude ou accoutumance les oeuvres sont présentées par roulement. M. Orlow souhaite que d'autres fondations du même ordre soient constituées, afin que des échanges puissent ouvrir encore l'éventail des talents et des styles. Voici pour les artistes une chance inespérée, d'autant plus que les dimensions de l'usine appellent des toiles aux proportions importantes. Depuis deux siècles des transferts massifs de la fortune privée vers l'industrie ont pratiquement tari la tradition du mécénat. La tentative de M. Orlow prend le relais. Le temps est venu pour la grande industrie de suivre cet exemple, comme cela se fait déjà couramment aux Etats-Unis et au Japon. Encouragé par l'accueil réservé à son essai, M. Orlow a pris goût à l'aventure. Le nouveau siège social de sa firme, inauguré il y a quelques semaines dans la banlieue d'Amsterdam, bénéficie d'une architecture conçue dans le même esprit. Claire, nette, très ouverte sur un patio de verdure où des sculptures modernes animent et recréent l'espace, elle offre des conditions de travail exceptionnellement confortables et humaines. Là encore l'oeuvre d'art est toujours présente, dans le hall d'entrée comme dans le moindre bureau. Luxe jusqu'alors réservé, elle apporte à ces locaux de travail une dimension particulière. En même temps elle y trouve, elle aussi, une présence à laquelle elle n'atteint que rarement dans l'intimité d'un appartement, dans le cadre artificiel d'une galerie ou dans l'encombrement et la surcharge d'un musée. Elle n'y est nullement insolite et seuls des préjugés tenaces nous empêchent d'en saisir immédiatement le chaleureux rayonnement.

René Salanon
Conservateur en chef - Centre Art et Recherches

L'un des aspects les plus tragiques de la culture contemporaine est le dépaysement total de l'artiste, à cause de l'abîme profond qui sépare le peintre ou le sculpteur des modes de production qui caractérisent notre civilisation technique. Cette situation s'est développée avec les progrès de l'industrie mécanisée. Bien que l'artiste ait parfois la possibilité de participer à cette révolution en incorporant son art dans l'esthétique industrielle, le problème principal n'en est pas résolu pour autant. Ce problème, c'est la divergence entre les sciences appliquées et la sensibilité esthétique. Cette divergence affecte en profondeur la structure sociale et l'harmonie spirituelle du monde moderne.

Sans retomber dans la conception fallacieuse selon laquelle les civilisations anciennes étaient des havres de paix et d'harmonie, nous pouvons imputer la névrose collective de notre époque au fait que le travailleur ne trouve pas dans son activité quotidienne la satisfaction de son désir inné de beauté. Cette activité est, la plupart du temps, du type répétitif et monotone, et ne peut satisfaire aucun des sens.

Ce n'est pas uniquement l'artiste qui se trouve mis à l'écart par ces procédés de l'industrie. Le travailleur, de son côté, a été éloigné des satisfactions instinctives que procurait la manipulation des matières premières jusqu'à la définitive forme exprimée. Le travailleur d'usine est donc privé d'un mode d'expression qui était usuel dans les civilisations du passé. Une malédiction d'insensibilité s'est abattue sur lui.

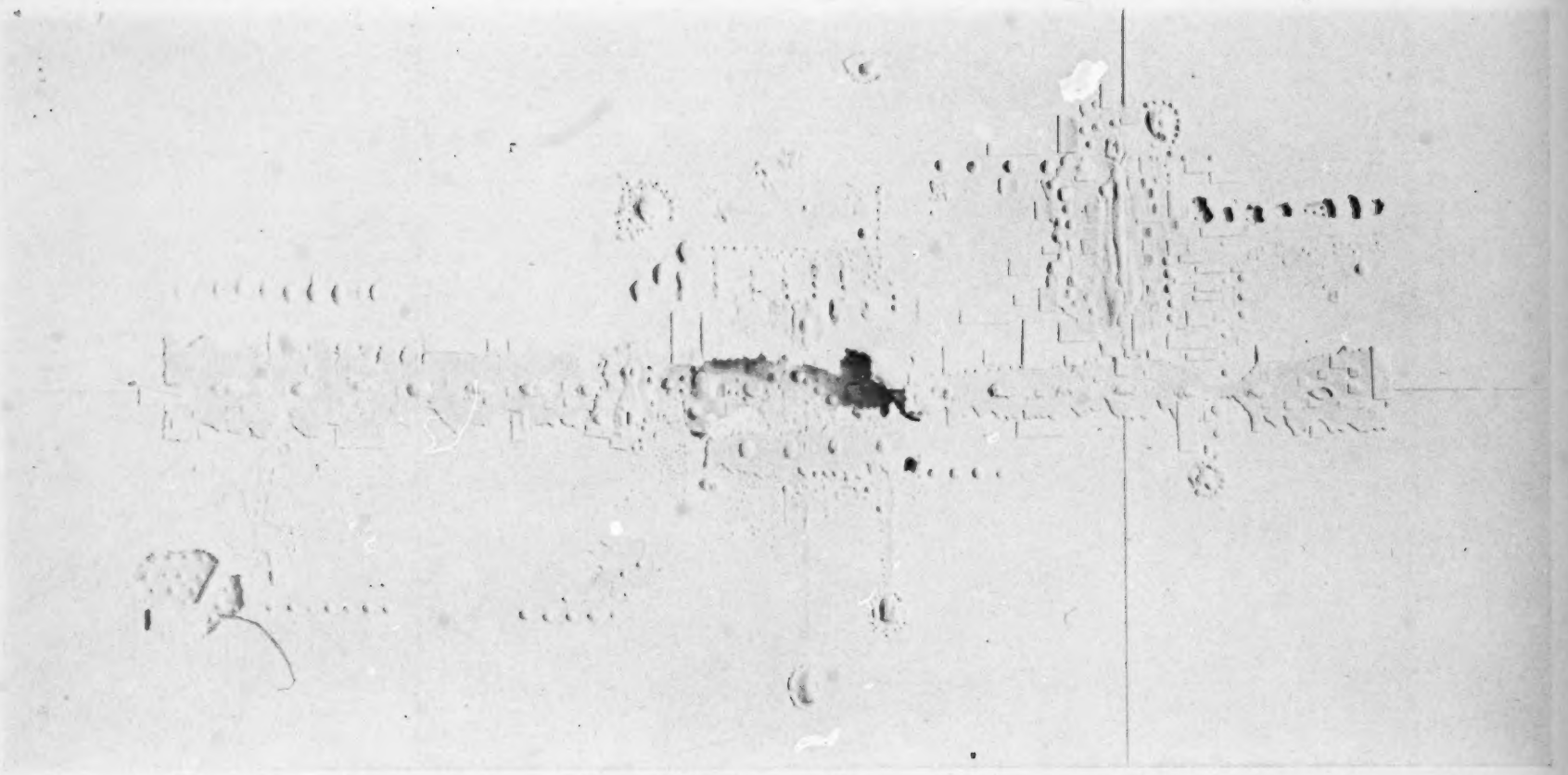
Cette situation ne pourra vraisemblablement être corrigée sans que l'on modifie de fond en comble notre système d'éducation et nos modes de production. Il est permis d'imaginer, par exemple, que concurremment avec une automation plus poussée, un système éducatif sera mis en application qui mettra l'accent sur l'utilisation des loisirs plutôt que sur la vocation, comme c'est le cas, de nos jours. Dans l'immédiat, et comme solution transitoire vers un règlement définitif du problème du dépaysement, il est possible d'établir un contact direct entre le monde de l'art et celui de l'industrie. Cette union sera, cela va de soi, un mariage de convenance. Des oeuvres d'art, selon l'espace disponible, seront acquises par telle entreprise industrielle et accrochées dans les ateliers, au milieu des ouvriers et des machines. La peinture moderne, par ses dimensions, ses formes simplifiées, ses couleurs vives, se prête fort bien à cette application. Par l'ingénieuse utilisation des murs et des panneaux, l'atelier est transformé en galerie d'art, et les ouvriers ont toujours à portée de leur regard des oeuvres valables qui non seulement égaient le décor, mais occupent leurs sens dans ce que l'on pourrait appeler un dialogue bénéfique. On peut penser qu'une telle union de l'art avec l'industrie amènera, soit un conflit d'intérêts, soit une indifférence mutuelle. Cette expérience-ci a démontré l'inanité de ces deux craintes. Dans un milieu libéré de l'ennui, les ouvriers travaillent mieux, et la tonalité de leur vie quotidienne s'améliore. Le psychotechnicien industriel pourra sans doute fournir une explication rationnelle de ces effets. Je crois tout bonnement que cela provient de la différence qui existe entre une ambiance ennuyeuse et une ambiance intéressante. Le fait de travailler et de se mouvoir dans une atmosphère vitale plutôt que morne, brillante plutôt que grisâtre, dans un milieu à contenu culturel et non dénué de signification doit sûrement produire un état d'esprit rendant le travail plus divertissant et, par conséquent, plus efficace. Je ne pense pas qu'un rendement intensifié ait été le but de cette expérience, mais si un tel rapport était prouvé, les relations entre l'art et l'industrie de notre ère technologique pourraient en bénéficier.

Je ne prétendrai cependant pas que les effets de pareille tentative ne sont valables que pour l'ambiance. Si l'art moderne a la signification que l'art a eue autrefois, il est plus que simplement décoratif. Il a donc un sens que l'on pourrait appeler symbolique, et même spirituel. J'aimerais m'imaginer que les ouvriers de cette usine entreront en relations sensuelles avec l'une ou l'autre des oeuvres parmi lesquelles ils travailleront qu'ils sentiront que des peintres comme Lucebert, Shirley Jaffé, Bernard Saby et d'autres ont exprimé leurs sentiments d'une manière concentrée, qu'ils ont créé des objets qui servent de refuge ou de support à leur vie sensitive. Nous avons besoin de tels supports dans la vie que nous menons; il nous faut ces cristallisations de sentiments amorphes. Normalement, ce sont les beautés de la nature qui nous les procurent ou, si nous vivons dans une ville ancienne, l'architecture et la sculpture. L'usine moderne est située le plus souvent dans une ville neuve ou dans un faubourg moderne, voire dans une 'extension urbaine' laide et fortuite, et lorsque l'on se rend à son travail ou que l'on en revient le soir, on ne rencontre pas au long des rues de telles satisfactions esthétiques. Figurez-vous donc les sensations de celui qui pénètre dans son atelier pour y découvrir, non pas une répétition de la laideur extérieure, mais une oasis de beauté et de joie pour les yeux. Notre imagination voit déjà les usines futures devenir ce que furent les cathédrales pour le Moyen-Age: des temples dans lesquels tous les arts visuels seront rassemblés et coordonnés en une vaste symphonie de formes et de coloris. Les cathédrales médiévales furent le résultat d'autres mobiles: spirituels et non terrestres, non pratiques.

Le dépaysement dont je parle au début de cette préface est un terme scientifique moderne pour caractériser le manque de foi actuel. Croire en la nécessité de l'art dans la vie de tous les jours est un indice de grâce, une première manifestation de cette foi qui érigera en temps voulu des monuments aussi signifiants que ceux d'autrefois.

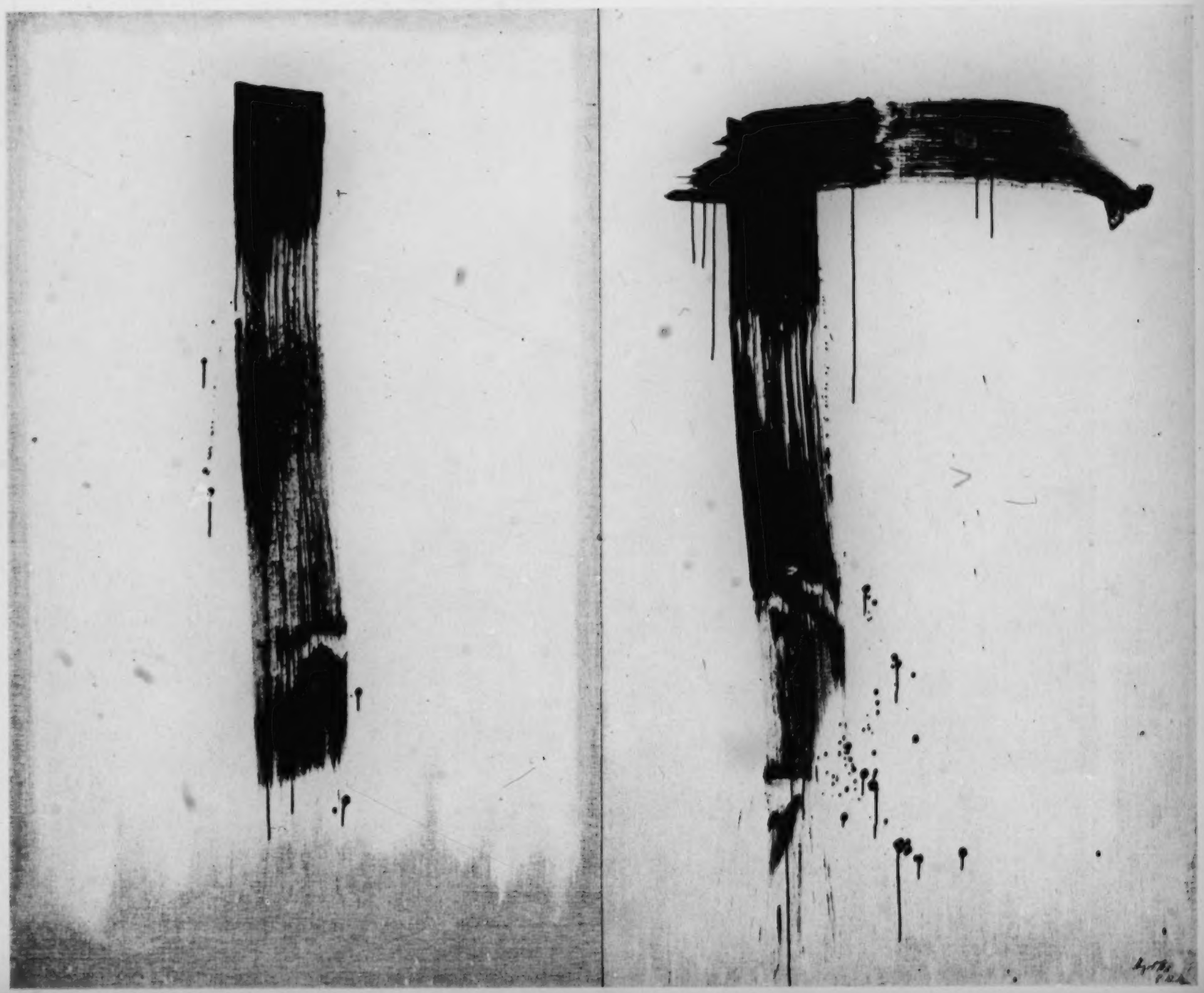
Sir Herbert Read, D.S.O., M.C.
Président de l'Institut d'Arts Contemporains, Londres

Marc Boussac, France

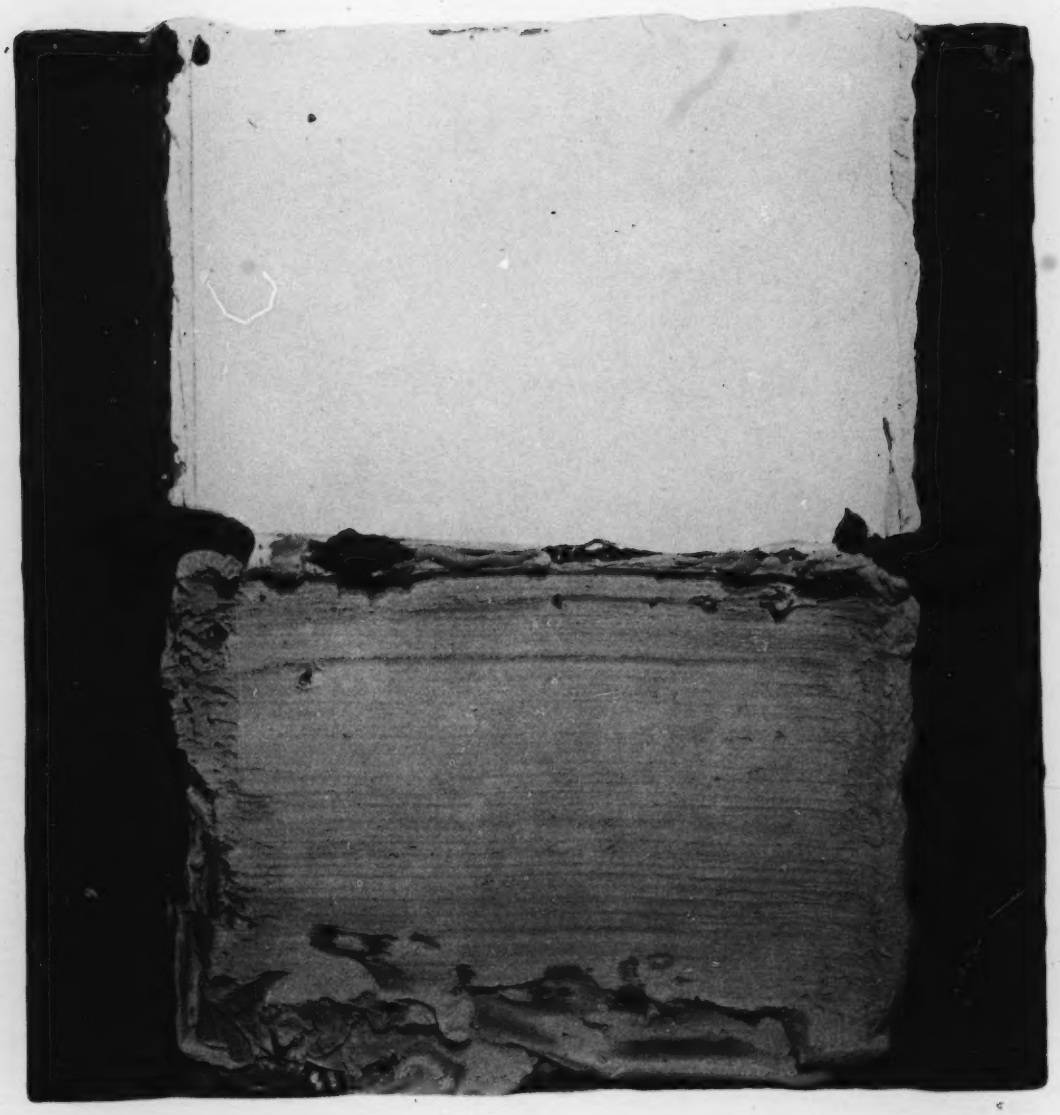


Bernard Saby, France

Jean Degottex, France



Bram Bogart, Pays-Bas



Karel Appel, Pays-Bas

Serge Poliakoff, France

Giuseppe Santomaso, Italie

Marcelle Loubchansky, France

Kumi Sugaï, Japon

Pierre Alechinsky, Belgique

Brett Whiteley, Australie

Corneille, Pays-Bas

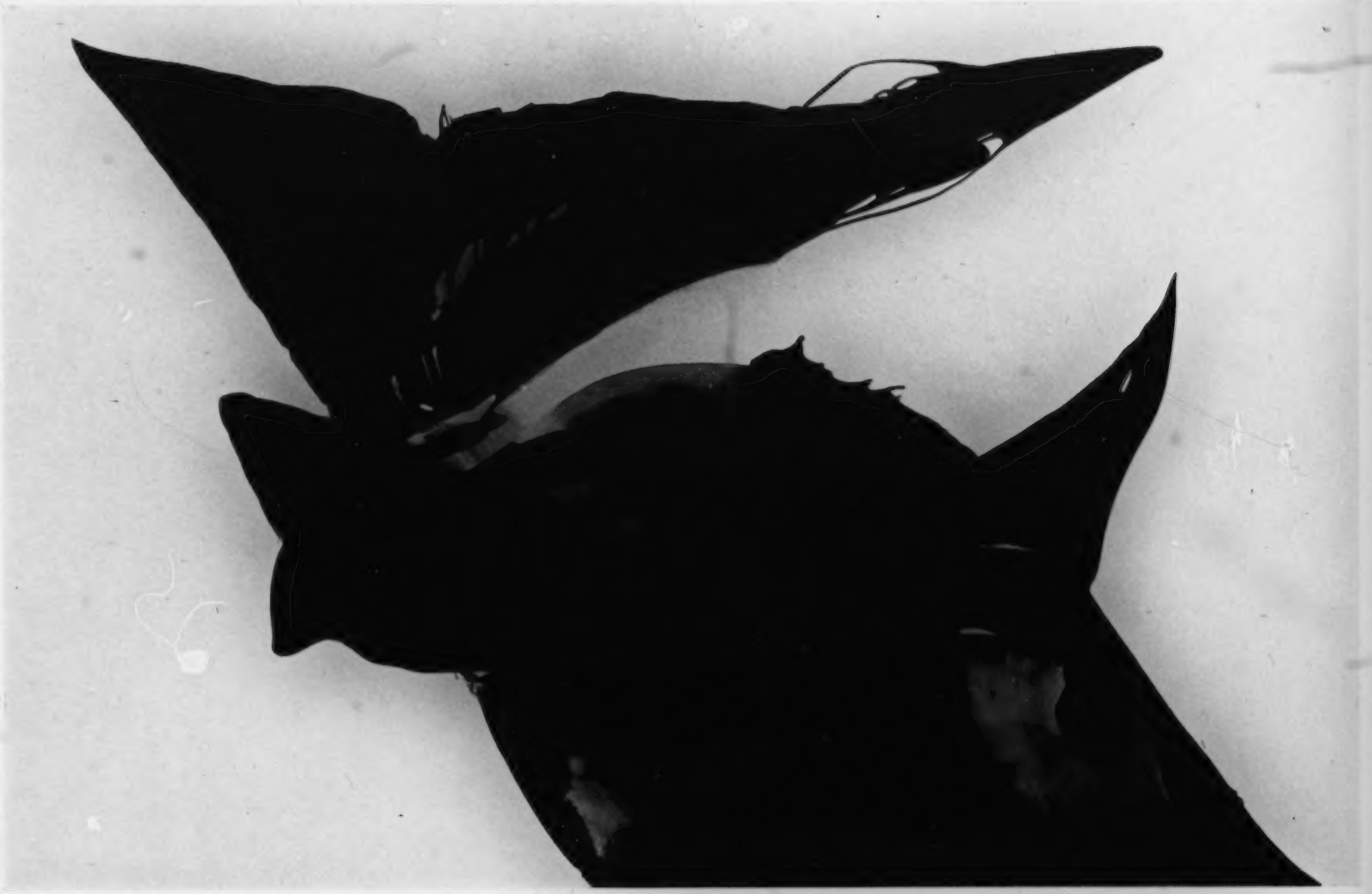
Jaap Wagemaker, Pays-Bas

Michael Browne, Nouvelle-Zélande

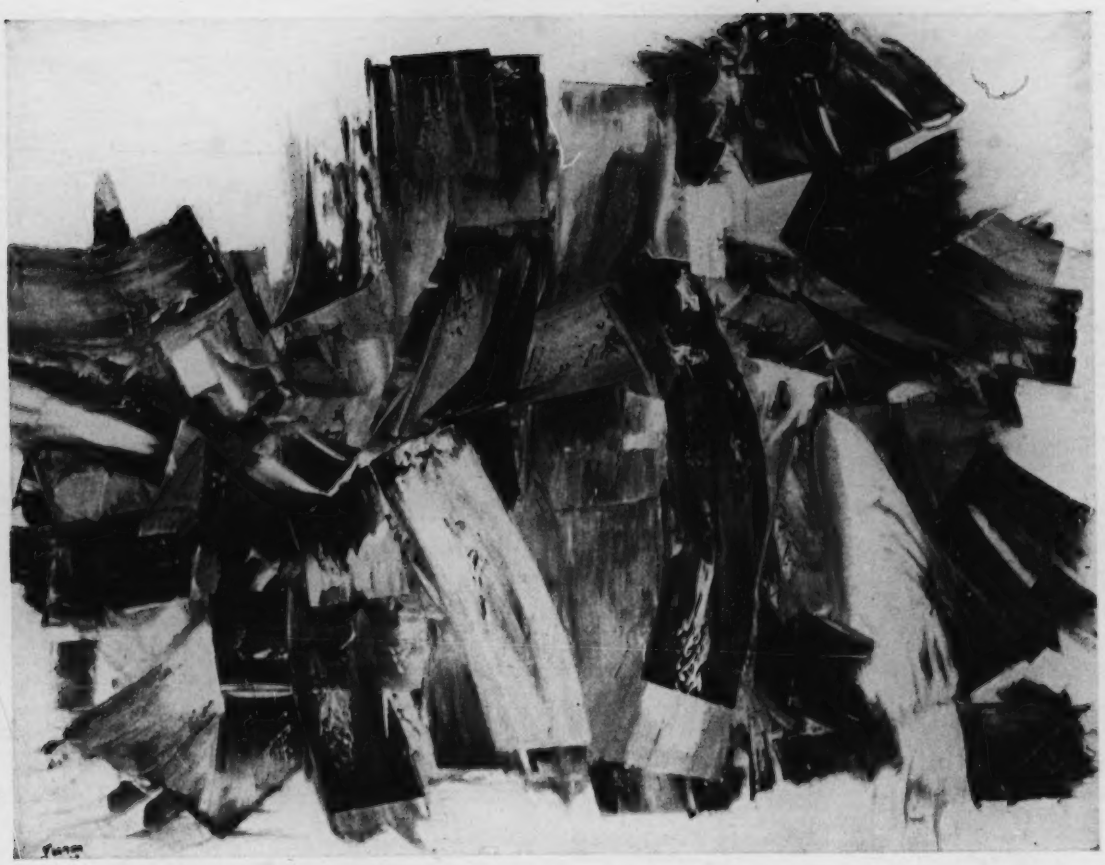
Antonio Saura, Espagne

Roberto Crippa, Italie

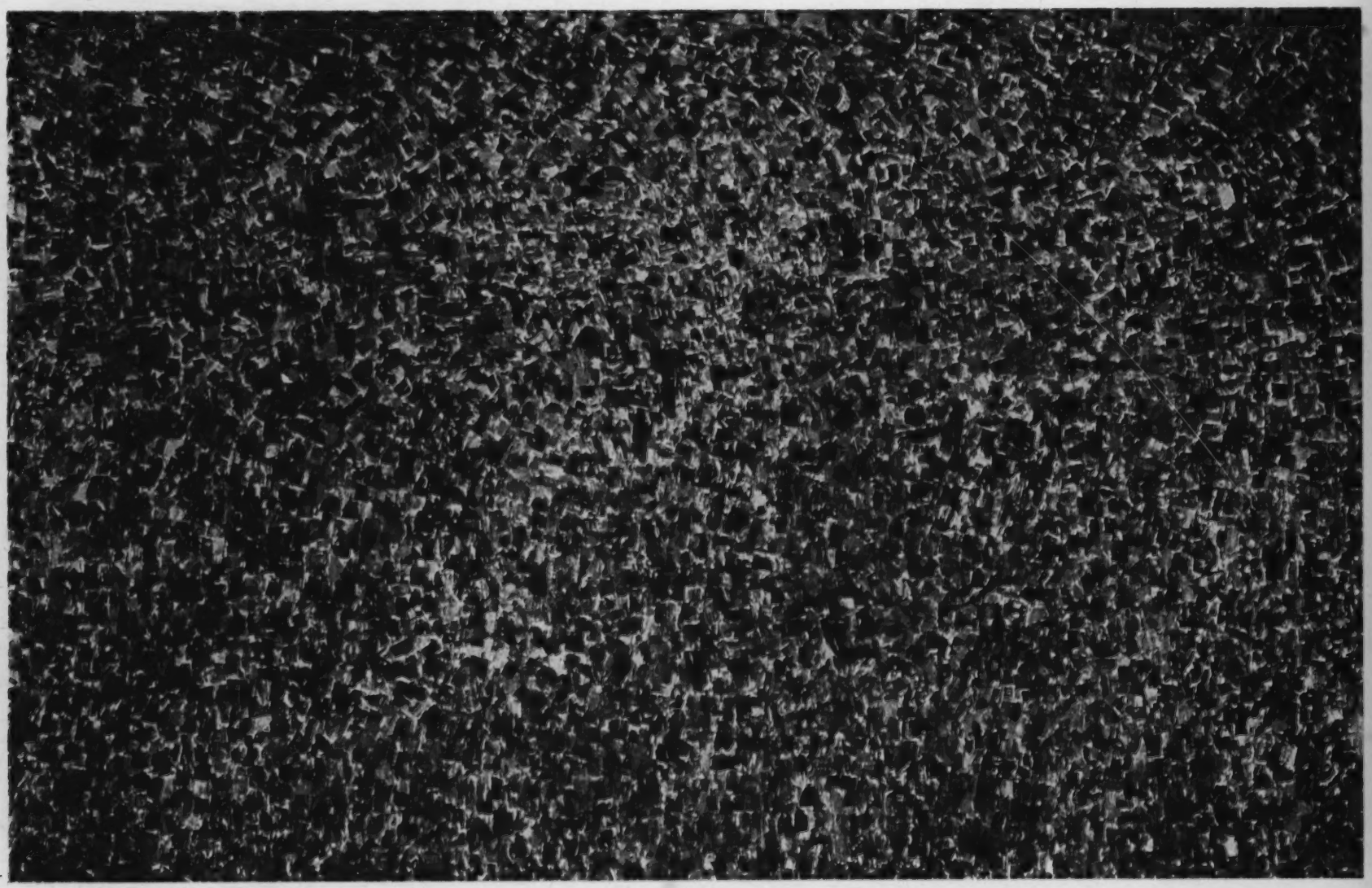
Paul Jenkins, Etats-Unis



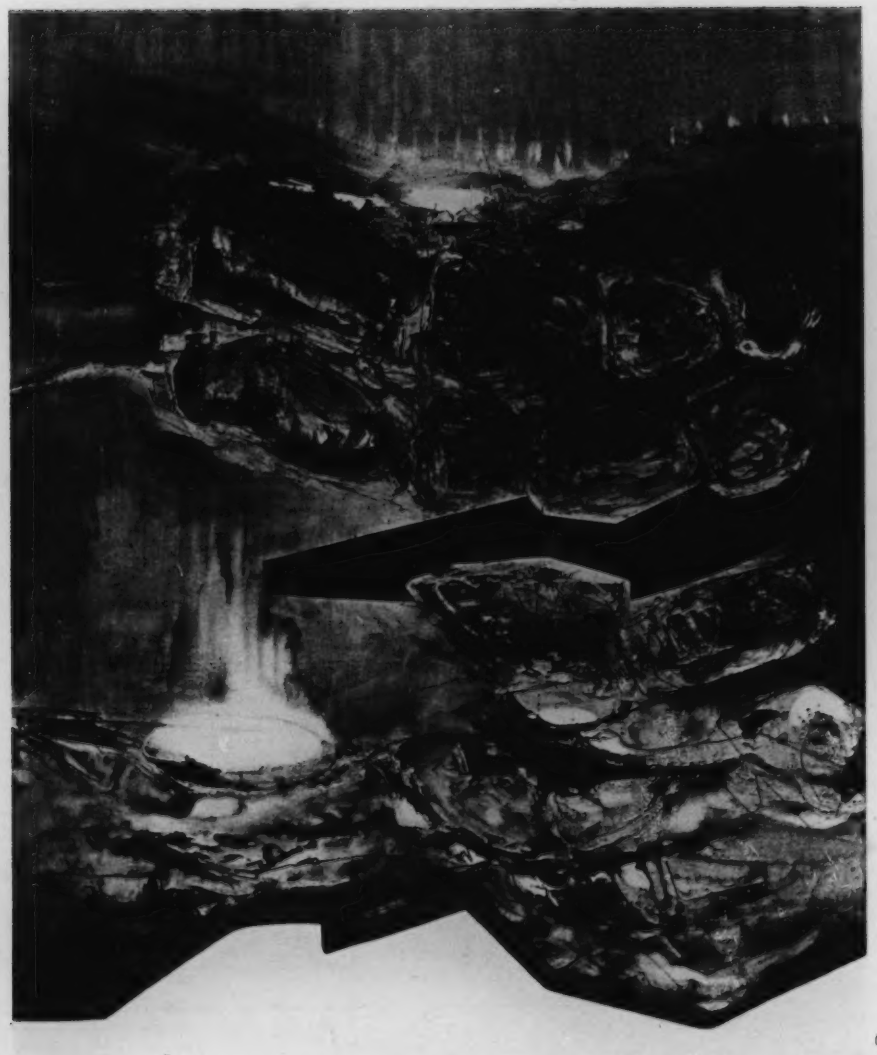
Marcelle Ferron, Canada



Shirley Goldfarb, Etats-Unis



Claude Georges, France



Simon Hantai, Hongrie

Achille Perilli, Italie

Ger Lataster, Pays-Bas

Tess Jaray, Angleterre

Pierre Alechinsky

Né à Bruxelles en 1927. Etudes à l'Ecole Supérieure d'Architecture et des Arts Décoratifs à Bruxelles. Membre du groupe 'Jeune Peinture Belge'. Se joint au groupe Cobra en 1950. 1950 Prix Hélène Jaquet et Prix Jeune Peinture Belge. 1951 vient à Paris. 1952 études de gravure. 1955 voyage au Japon. 1957 Diplôme spécial pour le film 'Calligraphie Japonaise'. 1960 Prix Hullmark. 1963 Diplôme d'honneur pour ce film. 1966 Exposition Cobra, Rotterdam. Expositions en Europe, au Japon, en Amérique.

Karel Appel

Né à Amsterdam en 1921. Etudes à l'Académie Nationale des Arts Plastiques, Amsterdam. Co-fondateur du groupe expérimental Cobra. Vient à Paris en 1950. 1954 Prix Unesco; Biennale de Venise. 1957 Premio Lissone et Prix International de la Gravure, Biennale de la Gravure, Ljubljana. 1959 Grand Prix de la Peinture, 5me Biennale de Sao Paulo. 1959 Documenta, Kassel. 1960 Guggenheim Award. 1964 Biennale de Venise. 1964 Documenta, Kassel. 1966 Exposition Cobra, Rotterdam.

Alice Baber

Née à Illinois (Etats-Unis) en 1928. Vit à Paris. Mariée avec le peintre Paul Jenkins. Expositions personnelles et expositions de groupe aux Etats-Unis, en Italie et en France, entre autres: Studio Facchetti, Biennale de Paris.

Bram Bogart

Né à Delft (Pays-Bas) en 1921. Autodidacte. Vit à Paris de 1951 à 1961, ensuite en Belgique. Expositions de groupe et expositions personnelles dans plusieurs Galeries aux Pays-Bas, en France, Angleterre, Italie, Belgique et Scandinavie.

Marc Boussac

Né à Saussay-la-Vache (Eure) en 1918. Se met à peindre à partir de 1943. 1948 expose à la Galerie Jacob. 1956 Galerie Iris Clert. Est chargé de la section 'Art expérimental' au Salon Comparaisons. 1958 Exposition 'Instants Pétrifiés', Galerie Iris Clert. 1962 participe à l'Exposition 'l'Objet' au Musée des Arts Décoratifs, Paris.

Christo Coetzee

Né à Johannesburg en 1929. Elève à l'Ecole des Beaux Arts de Witwatersrand; 1948-1949 expose à L'African Academy. 1951 voyage en Europe. S'inscrit à la Slade School de Londres. Expositions personnelles: 1955 Hanover Gallery Londres. 1959-1961 Galerie Stadler, Paris. 1958 Participe au Festival International d'Osaka, 1959 à l'exposition Carnegie, Pittsburgh, 1960 Galeria Naviglio, Milan. 1962 à l'exposition 'l'Objet', Musée des Arts Décoratifs, Paris.

Corneille

(Cornelis Willem van Beverloo, dit -) Né à Liège en 1922 de parents néerlandais. Etudes à l'Académie Nationale des Arts Plastiques à Amsterdam. Co-fondateur des groupes 'Reflex' et Cobra; participe au mouvement 'Phases' en 1952. Vit à Paris. 1955 Mention honorable, Carnegie Institute, Pittsburgh. 1956 Prix Guggenheim pour les Pays-Bas. Expositions personnelles en Europe, entre autres Palais des Beaux Arts, Bruxelles; Galerie Ariel, Paris et au Vénézuéla. Expositions de groupe en Europe et en Amérique, entre autres Salon de Mai et Biennale de Paris, Biennale de Sao Paulo, Dokumenta II, Kassel. 1966 exposition Cobra, Rotterdam.

Roberto Crippa

Né à Milan en 1921. Etudes à l'Académie Brera. Représentant du mouvement Spatial en Italie. Obtient le Prix Leonardo da Vinci en 1946. Expositions personnelles en Europe, aux Etats-Unis et au Japon. Expositions de groupe entre autres les Biennales de Venise. Ses oeuvres figurent dans plusieurs collections particulières importantes et aussi dans plusieurs musées.

Jean Degottex

Né à Salhonay (France) en 1918. Autodidacte. Vit à Paris. Etudes en Tunisie de 1938 à 1942. S'adonne à la peinture abstraite en 1949. Participe entre autres aux Salons de Mai et d'Automne. Expositions personnelles et de groupe dans plusieurs galeries en France, Belgique, Italie, Angleterre, Australie, Autriche, Suisse et aux Etats-Unis.

Jef Diederen

Né à Heerlen (Pays-Bas) en 1920. Etudes à l'Ecole d'Arts et Métiers de Maestricht et à l'Académie Nationale des Arts Plastiques d'Amsterdam. Trois subventions royales, Prix Talens (Pays-Bas) en 1958 et 1959, Prix de la Fédération Néerlandaise d'Employeurs en 1959. Expose dans le monde entier entre autres Biennale de Sao Paulo et Biennale des Arts Graphiques de Tokyo. Ses oeuvres ont été acquises par des musées en Europe et en Amérique.

Marcelle Ferron

Née à Louiseville (Canada) en 1924. Etudes à l'Ecole des Beaux Arts, Quebec en 1942. Membre du groupe de 'l'Automatisme' à Montréal de 1943 à 1953. Vient à Paris en 1953. Expositions en Europe et en Amérique. Participation à la Biennale du Canada, 1960 et à la Biennale de Sao Paulo. Premier Prix des 'Achats Primés' du Musée de Montréal, 1960.

Claude Georges

Né à Fumay (Ardennes) en 1929. Etudes scientifiques. Se met à peindre en 1948. V à Paris. Expositions personnelles: Galeri René Drouin. Participe aux Biennales de Paris 1959 et 1961 et aux Salons d'Octob de Mai. Ses oeuvres se trouvent dans plusieurs collections particulières importantes.

Shirley Goldfarb

Née à Altona (Pennsylvania, Etats-Unis). Etudes à la Arts Students League, New York. Vit à Paris depuis 1954. Expositions personnelles dans plusieurs galeries en France, Italie, Suisse, Allemagne et aux Etats-Unis. Participation entre autres au Salon de Mai. Ses oeuvres se trouvent dans des collections particulières d'Europe et des Etats-Unis.

Simon Hantai

Né à Bia (Hongrie) en 1922. Etudes à l'Ecole des Beaux Arts à Budapest. En 1948 voyage en Italie. Vient à Paris en 1949. D'abord peintre surréaliste, jusqu'à 1955; s'adonne ensuite à la peinture abstraite. Expositions personnelles à Paris entre autres à l'Etoile Scellée et à la Galerie Kléber. Expositions de groupe à l'étranger depuis 1963. Ses oeuvres se trouvent dans plusieurs collections françaises et étrangères.

Shirley Jaffé

Née à Elizabeth (N.J., Etats-Unis). Etudes à la Cooper Union Art School de New York, 1943-1945. Vient à Paris en 1954. Expositions personnelles aux Galeries Klipstein und Kornfeld, Berne en 1959 et Handschin, Bâle en 1961. Expositions de groupe en Europe, entre autres Studio Facchetti, Paris et Stedelijk Museum, Amsterdam; en Amérique et au Japon.

Tess Jaray

Née en 1937. Etudes à la St. Martin's Sch of Art, 1954-1957 et à la Slade School of Art, Londres, 1957-1960. Bourses: Abbey Minor Travelling Scholarship en 1960. 19 voyage en Italie, French Government Fellowship, études auprès de S. William Hayter à Paris. Vit à Londres. Professeur Hornsey College of Art. Ses oeuvres se trouvent dans plusieurs musées de Gran Bretagne et des Etats-Unis.

Paul Jenkins

Né à Kansas City (Missouri) en 1923. Etudes au Kansas City Art Institute et à la Arts Students League de New York. Depuis 1953 il partage son temps entre Paris, New York, Londres et Tokyo. Expositions: 1954 Studio Paul Facchetti, Galerie Zoe Dussane, Seattle, 1956 et 1958 Galerie Rive Droite, Galerie Stadler, Paris. Participe aux Festivals de Turin, d'Osaka et de Tokyo en 1959. 1960 Galerie Neufville, 1961 et 1962 Galerie Karl Flinker. Particicpe à l'exposition 'l'Objet', Musée des Arts Déoratifs, Paris en 1962.

Joseph Lacasse

Né à Tournai (Belgique) en 1894. Etudes à l'Ecole des Beaux Arts de Tournai et à l'Académie Royale de Bruxelles. Peintre, sculpteur, céramiste. Vient à Paris en 1925. Expositions de groupe et personnelles dans le monde entier. Ses oeuvres se trouvent dans plusieurs musées et collections particulières importantes.

Ger Lataster

Né à Schaesberg (Limbourg, Pays-Bas) en 1920. Etudes à l'Ecole des Arts et Métiers de Maestricht et à l'Académie Nationale des Arts Plastiques à Amsterdam. Subvention royale en 1950. Bourses françaises, séjours à Paris et en Bretagne. 1959 participe aux expositions 'Vitalità nell'Arte', Venise et Amsterdam et Dokumenta II, Kassel. Expose à la Galerie Paul Facchetti, Paris depuis 1960. 1962 participe à l'exposition 'Art since 1950' à l'exposition mondiale de Seattle (E.U.). Vit à Amsterdam. Ses oeuvres ont été acquises entre autres par des musées de Vienne et de New York et par des collectionneurs particuliers.

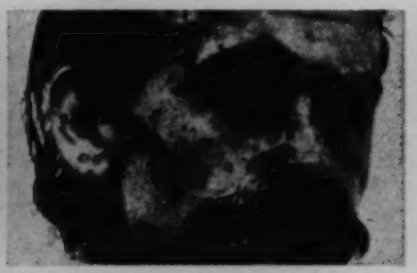
Marcelle Loubchansky

Née à Paris en 1917. D'origine franco-russe. Etudes à l'Ecole des Beaux Arts, Paris. Vit à Paris. Expositions personnelles en France, Belgique, aux Etats-Unis, en Italie et en Angleterre.

Lucebert

(L. Swaansdijk, dit -)
Né à Amsterdam en 1924. Poète-peintre. 1938 Bourse pour l'Institut des Arts et Métiers à Amsterdam, dont il suit les cours pendant six mois.
Membre du 'Groupe Expérimental'. Collaborateur de la revue 'Reflex', rédacteur de la revue d'art 'Braak'. Participe à l'exposition Cobra au Stedelijk Museum d'Amsterdam. Visite Berlin-Est en 1955, invité par Bertold Brecht. Expositions de groupe entre autres 1959 Documenta, Kassel, Biennale de Paris; 1960 Premio Marzotto, 1961 Carnegie International de Pittsburgh. Expositions personnelles entre autres 1961 Galerie La Cloche, Paris. 3me Prix Premio Marzotto en 1962. En 1965 Prix Littéraire Nijhoffprijs. 1966 exposition Cobra, Rotterdam. Vit à Bergen (N.H., Pays-Bas).

Georges Mathieu



Né à Boulogne sur Mer, Pas de Calais, en 1921. Etudes de droit et de philosophie, licencié en anglais. Commence à peindre en 1942. S'établit à Paris en 1947. Expositions dans le monde entier, entre autres Gallery Kootz, New York, Galerie Rive Droite, Paris.

Achille Perilli

Né à Rome en 1927. Co-rédacteur du manifeste 'Forma L'. Expose de puis l'âge de 19 ans, entre autres à Rome, Prague, Salzbourg, New York et en Australie. Participe à la Biennale de Venise en 1948. Ses oeuvres se trouvent dans de nombreux musées et collections particulières en Italie et à l'étranger.

Serge Poliakoff

Né à Moscou en 1906. Vient à Paris en 1923, où il se met à peindre. Etudes à l'Académie Frochot et à l'atelier de la Grande Chaumière. Vit à Londres de 1935-1937, études à la Slade School of Arts. Retourne à Paris en 1937. Naturalisé français en 1962; obtient l'Ordre des Arts et des Lettres. Expositions personnelles en Europe et aux Etats-Unis. Participe entre autres aux Salons de Mai et d'Automne à Paris. 1947 Prix Kandinsky. 1956 Premio Lissone.

Bernard Saby

Né en France en 1925. Intérêts variés; études de mathématiques et de botanique. Suit des cours de composition auprès de René Leibowitz. Se met à peindre en 1947. Expositions personnelles à Paris.

Giuseppe Santomaso

Né à Venise en 1907. Etudes à l'Accademia di Belle Arti à Venise. Peintre-céramiste. Participe au 'Fronte Nuovo delle Arti' en 1948, dont la peinture, sous l'apparence d'abstraction, est en réalité 'associative'. Vit à Venise. 1953 Prix de la Biennale de Sao Paulo. 1954 Prix de la Biennale de Venise. Expositions dans le monde entier.

Key Sato

Né à Oita (Japon) en 1906. Obtient le diplôme des Beaux Arts à Tokyo en 1929. Grand Prix du Salon National de Tokyo en 1932. Vit à Paris. Expositions personnelles à Tokyo et Paris. Participe à des expositions en Europe (Salons de Mai et d'Automne à Paris), au Japon et aux Etats-Unis.

Antonio Saura

Né à Huesca (Espagne) en 1930. Commen à peindre comme surréaliste, puis devient plus en plus expressionniste. Vit à Madrid et à Paris. Expositions personnelles en Europe, entre autres Galerie Stadler, Paris Stedelijk Museum, Amsterdam et en Amérique, entre autres Pierre Matisse Gall New York. Participe à des expositions en Amérique: Carnegie Institute, Pittsburgh, en Europe: Salon de Mai, Paris et Biennal de Venise en 1958. Ses oeuvres figurent d les collections de musées du monde entie

Kumi Sugai

Né à Kobé (Japon) en 1919. Etudes à l'Academie des Arts, Osaka. Vient à Paris en 1952, où il vit encore. Expositions personnelles, en Europe, entre autres Galerie Craven, Paris, et aux Etats-Unis, entre autres Kootz Gallery, New York. Expositions de groupe en Europe, Amérique et au Japon, entre autres Carnegie Institute, Pittsburgh; Biennales de Paris, 1957, de Sao Paulo, 1958, de Venise, 1962 et à nouveau de Sao Paulo en 1965.

Jaap Wagemaker

Né à Haarlem en 1906. Etudes à l'Institut des Arts et Métiers, Amsterdam. Peintre autodidacte. Partage son temps entre la France et les Pays-Bas. Vient à Amsterdam en 1945. Première exposition personnelle à la Galerie le Canard, Amsterdam en 1955, ensuite au Stedelijk Museum, Amsterdam, 1957. Participe entre autres au Premio Lissone, 1957, au Premio Marzotto (3me Prix 1960) et à la Biennale de Venise, 1962. 1962 Prix Talens (Pays-Bas). 1965 Prix de la Critique.

Brett Whiteley

Né à Sydney en 1939. Etudes à la Julian Ashton Art School, 1957-1959. 1956 premier prix pour Balhurst Show. 1960 bourse italienne. 1961 prix de la Biennale de Paris. Vit à Londres. Expositions en Australie, Europe et Amérique. Ses oeuvres se trouvent dans plusieurs musées et collections particulières en Australie, Amérique et Europe.

Exposition: Wim Crouwel GKf AGI, Paul Huf GKf ASMP NVF

Mise en page: Wim Crouwel GKf AGI (Total Design)
Imprimé par: Lecturis nv, Eindhoven
Clichés: ANPcliché, Amsterdam
Clichés en couleur: Union, Amsterdam et ANPcliché, Amsterdam

Photos: Gemeente Musea Amsterdam, Martien F.J. Coppens, Muller Planet, Albert Seelen, Schunck-Kender, Galerie Stadler, Marc Vaux, Bram Wisman